

1. EL PAPEL DE INMIGRANTES O MINORÍAS EN LA PRODUCCIÓN FÍLMICA Y LITERARIA

LOS NUEVOS VIAJEROS, LAS CIUDADES VISITADAS Y SUS NO LUGARES

Graciela Martínez-Zalce*

Ya que el destino lingüístico de los niños discurre por otros senderos, tal vez deba añadir algo sobre esto.

Entre ellos, mis padres hablaban alemán, idioma que no me estaba permitido entender.

Elías Canetti, *La lengua absuelta*

Explica el ensayista Lewis Mumford¹ que la ciudad, en tanto institución social, es una colección de grupos primarios (como la familia y los vecindarios, compartidos por todas las comunidades) y asociaciones que tienen un fin (especialmente características de la vida en la ciudad) relacionadas entre sí. En sentido completo, la ciudad es un plexo geográfico, una organización económica, un proceso institucional, el teatro de la acción social, un símbolo estético de unidad colectiva.

Afirma Mumford que la ciudad promueve el arte y es arte; que la ciudad crea el teatro y es el teatro. En ella, escribe, el drama social se actualiza a través de la focalización e intensificación de la actividad grupal. Se canta, entonces, a la belleza o al horror de las ciudades porque estos atributos califican las actividades de los seres.

Dos ciudades interesan para este texto: Montreal y Toronto. Pero, en cuanto a cómo son interpretadas, narradas, retratadas por un cineasta, el armenio-canadiense Atom Egoyan.² Ciudades en que los atributos definitorios señalados por Mumford

* Investigadora del CISAN, UNAM. Correo electrónico: <zalce@servidor.unam.mx>.

¹ "What Is a City", en Richard T. LeGates y Frederic Stout, eds., *The City Reader* (Londres: Routledge, 1996), 184-188.

² Atom Egoyan es uno de los cineastas canadienses más reconocidos dentro y fuera de su país. Nacido en 1961 en Armenia, emigró a Canadá de niño. Su estilo es reconocible porque en él se combinan siempre niveles de realidad; en estas películas utiliza este recurso en el uso del video como una segunda instancia narrativa. Ha sido ganador de la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

no aparecen: ni vecindarios, ni familia, ni comunidades, aunque sí símbolos estéticos y teatro.

¿Por qué? Pues porque las ciudades descritas por estas películas de Egoyan, al estar pobladas por los nuevos viajeros, están más relacionadas con el no lugar que con el lugar.

Las ciudades y sus no lugares

Para referirse a nuestra época, el antropólogo francés Marc Augé utiliza el término sobremodernidad.³ En su libro *Los no lugares, espacios del anonimato*, afirma que en las urbes contemporáneas, lugares superpoblados en muchos de los casos, hoy se cruzan, ignorándose, miles de itinerarios individuales, atraídos por los terrenos baldíos, los andenes y las salas de espera, “donde los pasos se pierden, el encanto de todos los lugares de la casualidad y del encuentro en donde se puede experimentar furtivamente la posibilidad sostenida de la aventura, el sentimiento de que no queda más que ver venir”.⁴

Una de las características principales de esta sobremodernidad, afirma, es la proliferación de los no lugares o espacios del anonimato. Comencemos por explicar lo que es un lugar. El lugar es ocupado por los nativos que en él viven y trabajan; lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan sus fronteras; para quien lo habita, su transcripción en el espacio da la apariencia de una segunda naturaleza. En este sentido, es una invención: se le cree descubierto por aquellos que lo reivindican como propio y, por ello, los relatos de fundación integran a los genios del lugar y a los primeros habitantes en la aventura común del grupo en movimiento como marca social del suelo, necesaria en tanto no es original. Los lugares se vinculan con sociedades, precisamente localizadas en el tiempo y espacio.

Las colectividades [...] como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación y, para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida [...] de la identidad particular [...] y de la identidad singular [...]. El tratamiento del espacio es uno de los medios de esta empresa.⁵

Así, pues, los lugares están directamente relacionados con las construcciones identitarias tanto de los individuos como de los grupos. Augé define el lugar antropológico como una

³ Esta etapa, en la cual vivimos actualmente, consta de tres rasgos principales: la aceleración de la historia, es decir, la multiplicación de acontecimientos, generalmente no prevista por los analistas y académicos; la transformación acelerada del espacio, esto es, la exacerbación del espacio correlativa con el achicamiento del planeta en una era de cambios en escala sobre la Tierra, debido a los medios de transporte y los medios masivos de comunicación; y los no lugares. Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato* (Barcelona: Gedisa, 1994).

⁴ *Ibid.*, 3.

⁵ *Ibid.*, 51.

construcción concreta y simbólica del espacio. [...] es, al mismo tiempo, principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa. [...] todos son lugares cuyo análisis tiene sentido porque fueron cargados de sentido, y cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual refuerza y confirma su necesidad.⁶

Nacer, dice Augé, implica nacer en un lugar, esto, en relación con los individuos. Pero, en relación con las comunidades, los lugares se ligan a la historia, un relato que da sentido al pasado de los individuos que conforman una comunidad. El lugar, en tanto histórico, implica una estabilidad mínima, pues conjuga identidad y relación. En las ciudades, hay lugares animados, producidos por la historia “donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan, donde se intercambian palabras y se olvida por un instante la soledad: el atrio de la iglesia, la puerta del ayuntamiento, el mostrador del café, la puerta de la panadería”.⁷

Sin embargo, en las ciudades contemporáneas, ha proliferado otro tipo de espacios que son tanto instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado, donde se estacionan los refugiados del planeta. A estos sitios, Augé los denomina no lugares.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar [...]. La sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que [...] no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de “lugares de memoria”, ocupan allí un lugar circunscrito y específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican, en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (las cadenas de hoteles, y las habitaciones ocupadas ilegalmente, los clubes de vacaciones, los campos de refugiados, las barracas miserables destinadas a desaparecer o a degradarse progresivamente), donde se desarrolla una apretada red de medios de transporte que son también espacios habitados, donde el hábitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio “de oficio mudo”, un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje, propone [...] un objeto nuevo cuyas dimensiones inéditas conviene medir [...] El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” [...], los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las grandes cadenas hoteleras,

⁶ *Ibid.*, 51-52.

⁷ *Ibid.*, 72.

los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo.⁸

Pues bien, Montreal y Toronto, tal como son descritas por Egoyan, se convierten en este tipo de espacios, no sólo por la forma en la que son retratadas, sino, y tal vez específicamente por ellos, debido a los personajes que las habitan: los nuevos viajeros.

Los nuevos viajeros

Para convertirse en turista, uno necesita adoptar una actitud: revisar folletos, proyectar itinerarios, tramitar documentación e iniciar la aventura que transformará los sitios que visitemos en no lugares. ¿Por qué? Porque los no lugares mediatizan la relación del individuo con el espacio al crear una contractualidad solitaria; los no lugares se definen por las palabras o los textos que nos proponen para que podamos establecer una relación con ellos. Veamos de qué modo.

Calendar

*Calendar*⁹ es la historia de una pareja, casada, de inmigrantes armenios que viven en Toronto desde niños, pero que viajan a Armenia porque han sido contratados para editar un calendario. ¿Puede uno convertirse en turista en la tierra de origen?

Desde la secuencia inicial, la biculturalidad característica de la vida como inmigrante, como *hyphenated Canadian* se hace evidente porque los créditos aparecen tanto en inglés como en armenio. El centro temático de la película será precisamente éste: el de la identidad del protagonista que fuera armenio y, en su presente, se asume como canadiense. La historia de la ruptura de la pareja sirve para contraponer dos formas de asumir la biculturalidad.

Señala Augé que el viajero, debido a sus desplazamientos, debe tener siempre presente la coexistencia de dos mundos; es decir, experimentar el lugar antropológico en simultaneidad con lo que ya no es. De hecho, esto es lo que les acontece a los protagonistas de *Calendar*. Sin embargo, les sucede de manera inversa; en el caso del fotógrafo, el lugar antropológico sigue siendo el que él dejó detrás en el pasado inmediato, Canadá; en el caso de la esposa-intérprete, el pasado inmediato se convierte en lo que ya no es y el lugar visitado ocupa de inmediato el de lugar

⁸ *Ibid.*, 77-79.

⁹ *Calendar*, dir. Atom Egoyan, prod. Alliance Atlantis, Ego Film Arts, 1993, dur. 1 hr. 25 mins., dvd, Alliance Atlantis, 2001.

antropológico. El viaje a Armenia los confronta con su identidad y tiene consecuencias lamentables en cuanto a la relación de pareja, pues termina distanciándolos.

Al estar en un no lugar, señala Augé, el viajero experimenta una forma particular de soledad que se traduce en una toma de posición ante el paisaje: se pone en pose para contemplar, hecho que, por deformación profesional, en el caso del protagonista se agudiza porque es un fotógrafo. El espacio del viajero permite, pues

la evocación profética de espacios donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad, donde sólo el movimiento de las imágenes deja entrever borrosamente por momentos a aquel que las mira desaparecer, la hipótesis de un pasado y la posibilidad de un porvenir.¹⁰

El fotógrafo, ya por completo asumido como canadiense, experimenta esta situación: su lugar de origen es ya tan distante para él, que es un turista en su tierra, los lugares están vacíos de contenido, los mira como un extranjero, el idioma le es indescifrable y ese distanciamiento lo lleva a encerrarse en su soledad.

Toda la película se desarrolla con base en flash-backs. En el tiempo presente, el protagonista (actuado por el propio Egoian, en un interesante y ambiguo juego con lo autobiográfico) ha regresado, solo, a Toronto. A pesar de ser el referente espacial donde el protagonista vive, la ciudad está ausente (de ella sólo vemos el interior de un departamento) aunque sea el lugar que él ha elegido como patria. Los flash-backs corresponden a cada una de las láminas que forman el calendario, donde aparecen antiguas iglesias armenias, todas con un significado arquitectónico e histórico.

Nacer —como se afirmó anteriormente— significa hacerlo en un lugar. El fotógrafo nació en el lugar llamado Armenia. Sin embargo, cuando vuelve después de tantos años, ese lugar ha perdido para él las características que le permitirían identificarse y establecer una relación con el espacio. La distancia ha hecho que para él Armenia se convierta en un no lugar.

¿Por qué? El protagonista se relaciona con su entorno siempre a través de la mediación. En Armenia, lo separa del paisaje la lente, ya sea de la cámara, ya sea de la videocámara; en Toronto, lo separan del contacto humano tanto la contestadora telefónica como la correspondencia.

El conflicto, consigo mismo y con su pareja, evidente en los flash-backs, surge porque en Armenia él es un turista; todo le parece extraño; hasta requiere de una intérprete, que será su esposa, Arsínée (interpretada por Arsínée Khanjian, en la vida real esposa de Egoian). El idioma, en el lugar de origen, se convierte en una barrera entre ambos.

Como parte de un trabajo por encargo, el fotógrafo se dedica al turismo histórico: proyecta a distancia los sitios —iglesias— que la esposa-intérprete considera como lugares, una parte de su tradición cultural, donde sus ancestros vivieron y llevaron

¹⁰ Augé, *Los no lugares...*, 87.

a cabo sus ritos; mientras, el calendario que él lleva a cabo invitará a los espectadores a mirarlos como un pedazo de historia o una bonita pieza arquitectónica.

La actitud respecto al viaje varía en ambos, sobre todo por el significado que cada uno otorga al espacio y a su relación con éste: ella asume como propia la actitud del guía, para quien Armenia es un lugar antropológico: idea, parcialmente materializada, que se hacen quienes habitan dicho lugar de su relación con el territorio, con sus semejantes y con los otros. Según el protagonista, esta relación de ella con esa tierra remota es parcial porque su deseo de volver la ha mitificado. Como inmigrante, el país que se ha dejado atrás es una tierra con la que se sueña; así, el viaje de vuelta, para la mujer, es una reapropiación de los puntos de referencia, en este caso simbolizados por las iglesias. Al identificarse con el lugar, ella recobra su identidad perdida.

Augé señala que el monumento es una expresión tangible de permanencia o duración de las comunidades; la ilusión monumental permite que los individuos y las comunidades establezcan ligas con la historia y evita que ésta sea considerada como una mera abstracción. El itinerario, la intersección, el centro, el monumento, afirma, son útiles para describir los lugares antropológicos, pues todos dan cuenta parcialmente del espacio urbano y lo caracterizan como un espacio particular.

Sin embargo, cuando la relación con la historia se estetiza y desocializa, cuando se vuelve artificiosa, como en el caso del turismo y el del calendario que el fotógrafo retrata en Armenia, los sitios y las ciudades se transforman en museos y, en muchos casos, en meras alusiones: la imagen suplanta al monumento, al lugar y a la relación que con él pueden establecer los individuos, por tanto, deja de ser un marcador de identidad.

Suplantación, simulacro. Como el protagonista es incapaz de crear un vínculo real tanto con los espacios como con las personas, el simulacro es la única manera que se le ocurre para reencontrarse consigo mismo. Para él, Armenia es una serie de fotos en un calendario; Toronto, un departamento donde las cortinas siempre están corridas; su mujer, una voz remota en una contestadora telefónica.

Entre hoja y hoja del calendario, es decir, entre un mes y el siguiente, vemos al protagonista en un ritual que raya en el patetismo: a través de una agencia, contrata a una mujer (nunca sabemos si se trata de prostitutas y si el ritual va más allá de lo que se ve en la pantalla) para que cene con él; durante el postre, cuando él sirve la última copa de vino tinto, ella pregunta si hay un teléfono y se levanta a hablar con alguien en un idioma que él no entiende. No es necesario que sea armenio. Alguna habla en alemán, otra en ruso, otra más en macedonio y alguna hasta en español. Lo que él quiere es reproducir el eco de la voz de la mujer que decidió abandonarlo porque él ni siquiera reconocía el idioma en el que ella hablaba, que era la lengua materna de ambos. Lo vemos escribirle, escuchar sus mensajes en la contestadora telefónica, mirarla en un video en la televisión.

Como en *La lengua absuelta* de Elías Canetti, el protagonista siente que hay un idioma que le está vedado, porque, por no comprender el armenio, queda excluido de la conversación entre su mujer y el guía, fuera de la lengua que, como si aquéllos fueran la pareja, comparten y que, irónicamente, alguna vez también había sido la

suya. Conforme los días —que se convierten en las imágenes del calendario— pasan —el video está allí para atestiguarlo—, más allá del idioma o precisamente debido a él, el lenguaje corporal entre la mujer y el guía cambia, es posible descubrir cierta intimidad entre ambos.¹¹

De este modo, tanto el fotógrafo como su mujer niegan su biculturalidad. Ella resuelve su conflicto de identidad recuperando su pasado, personal y colectivo; él, sólo aparentemente, borrándolo. Ella se asume como armenia; él como canadiense, sin guión. Cuando finalmente decide dirigirse a ella por carta, le escribe, le reclama: “We’re both from here, yet being here has made me feel from somewhere else”, lo cual es una ambigüedad, puesto que, como lo hace desde Toronto, no sabemos a qué lugar se refiere; suponemos que a Armenia porque continúa diciendo: “Has this place made you forget our history?”. Así pues, ella apuesta su identidad personal al sueño de la recuperación de la tierra de los ancestros y, él le reclama, deja entonces de lado los sueños contruidos en la patria del otro, de la pareja.

“You make me feel like a stranger”, termina afirmando el fotógrafo: un extraño, un extranjero, alguien que ha sido expulsado por su propia lengua materna que, por ser incomprensible, puede sustituirse con cualquier otra —aunque en el fondo no sea cierto—. Así como tampoco las fotografías pueden sustituir a los lugares, ya que, al vaciarlos de sentido, los convierten en no lugares. Ni los videos a las personas. La soledad. El departamento vacío como metonimia de la ciudad adoptiva, que debería ser la propia, pero tampoco lo es. El calendario como metonimia del recuerdo; el tiempo vicario; la abstracción; el simulacro.

*En passant*¹²

En passant sí es directamente una parodia del turismo y de uno específico y contemporáneo, que es el relacionado con los congresos. Narrada casi sin palabras, se trata de un ejercicio cinematográfico por excelencia; el tono irónico está dado, precisamente, por cómo se resuelve la inexistencia de diálogo: a través de señales y logotipos, algunos de uso común, otros descifrables pero no convencionales.

Y tanto las locaciones como las señales nos hacen ver inmediatamente el Montreal de *En passant* como un ejemplo extraordinario de los no lugares. Afirma Augé que los no lugares se caracterizan por la invasión de los espacios por el texto: están llenos de interpelaciones que emanan de ellos mismos (podría tratarse de las rutas, los centros comerciales, el sistema bancario) y que apuntan de manera indiferente

¹¹ En algún punto de la película, presenciamos una discusión donde ella le dice que si ha decidido no tener hijos es precisamente por el conflicto que le causa pensar qué tipo de educación debe ofrecerles: si debería criarlos con base en su tradición armenia o no. Por supuesto, el guía detona la discusión, que cuestiona el hecho de que vivan en otro país.

¹² *En passant, variation 4*, dir. Atom Egoyan, en *Montréal vu par... Six variations sur un thème*, dirs. Patricia Rozema, Jacques Leduc, Michel Brault, Atom Egoyan, Léa Pool y Denys Arcand, productora Denise Robert, prod. Cinémaimage, Atlantis Films, ONF, 1992, dur. 123 mins., videocassette ONF, 1992.

a cada uno de nosotros. “Mientras que la identidad de unos y otros constituía el «lugar antropológico», a través de las complicidades del lenguaje, las referencias del paisaje, las reglas no formuladas del saber vivir, el no lugar es el que crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo”.¹³

Así, pues, el turista asistente al congreso, se presenta ante nuestros ojos, desde la primera secuencia, obedeciendo las señales que le dicen cómo comportarse, hacia dónde dirigirse, qué ruta tomar. “Solo, pero semejante a los otros, el usuario del no lugar está con ellos (o con los poderes que lo gobiernan) en una relación contractual. La existencia de este contrato se le recuerda en cada caso (el modo de empleo del no lugar es un elemento de eso) [...]. El contrato tiene siempre relación con la identidad individual de aquel que lo suscribe”.¹⁴

Resulta una paradoja, entonces, que su anonimato sólo se le otorgue con una prueba de identidad. “El pasajero de los no lugares sólo encuentra su identidad en el control aduanero, en el peaje o en la caja registradora. Mientras espera, obedece el mismo código que los demás, registra los mismos mensajes, responde a las mismas apelaciones. El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud”.¹⁵

Ahora bien, señala Augé, el espacio del no lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Esa persona sólo es lo que hace o vive como pasajero, cliente, turista. Puede gozar entonces de las alegrías pasivas de la desidentificación, del placer del desempeño de un papel. Confrontado con una extraña imagen de sí mismo, su único diálogo sucede con el paisaje-texto. Se encuentra a sí mismo en una soledad desconcertante porque invoca a millones de otros.

Basado en presupuestos similares, la película de Egoyan nos da, con aguda ironía, la bienvenida como fuereños, del mismo modo que se la da al protagonista, sin nombre, al turista anónimo.

Ahora bien, la manera en que el relato hace evidente la soledad del turista y el hecho de que la ciudad visitada se convierta en un no lugar es mediante la confrontación de su historia con la de la vista de la aduana que lo recibe. Curiosamente ésta, la que hurga en la intimidad del que acaba de probar su identidad para convertirse en un ser anónimo, la que ve pasar las interminables hileras de pasajeros, turistas, habitantes que vuelven a casa, sin la posibilidad de establecer ninguna relación con los viajeros, tiene la costumbre de guardar un souvenir, un recuerdo (práctica con la cual funciona como espejo de esos paseantes que también compran chucherías emblemáticas para acordarse de su estancia en algún sitio) de cada uno de los pasajeros que circulan por su mesa de revisión. Guarda algún objeto insignificante para luego pegarlo en la cartulina donde, al llegar a su departamento, realiza retratos al carbón, cercanos a la caricatura, de ellos.

¹³ Augé, *Los no lugares...*, 101.

¹⁴ *Ibid.*, 101.

¹⁵ *Ibid.*, 106-107.

También en esta película, aunque en esta ocasión por ausencia, el problema del idioma se subraya: ninguno de los protagonistas habla. La barrera lingüística, pues, se traduce en figuras formadas por elementos geométricos: ¿la posibilidad de un lenguaje universal? Símbolos sin palabras en una ciudad escindida por las palabras (recordemos que Montreal es una ciudad casi bilingüe, que vive simultáneamente en inglés y en francés, aunque este último sea el idioma dominante).

El mundo del turista está codificado y puede descifrarse mediante guías y mapas, que son la abstracción suprema de la ciudad. Desde su arribo (nunca vemos su partida, pero podemos suponer que sucede lo mismo), el pasajero de los no lugares es asaltado por imágenes difundidas con exceso por las instituciones que lo albergan: el aeropuerto, el hotel, el congreso, el tour. Se identifica de tal modo con las imágenes que se produce un chusco encuentro.

Los consumidores de espacio, dice Augé, quedan, entonces atrapados en los ecos e imágenes de una cosmología objetivamente universal, familiar y prestigiosa. Las imágenes tienden a conformar un sistema: esbozan un mundo de consumo que todo mundo puede hacer suyo por la interpelación incesante; mediante estos efectos de reconocimiento, concluye, se ha creado una nueva cosmología.

Es cierto. Los nuevos viajeros son capaces de reconocerla. Todos los hoteles son parecidos; todos los congresos tienen finalidades similares. En el mundo del turismo, la realidad concreta implica que espacios, lugares y no lugares se encuentran entrelazados, interpenetrados. Y eso es lo que le sucede al viajante de *En passant*. Una vez instalado, con instrucciones y uniforme recibidos, se lanza a ver qué descubre en las calles. Paralelamente, la vista de aduanas se ha acicalado, para disfrutar de una tarde libre de verano.

Después de recorrer los sitios obligados, guiado por una voz femenina que con dejo irónico señala los monumentos a escala, hechos a imagen y semejanza de otros, situados en Europa, Montreal —el no lugar para turistas— choca con el lugar de los habitantes que disfrutan de sus calles. Lo interesante en este punto es que la ciudad vivida es la de la fiesta continua en las terrazas: sus marcas distintivas no están en los monumentos sino en la algarabía callejera. Montreal en verano: la ciudad de las actividades culturales; la de la diversión como motivo fundamental para la existencia, la de la *joie de vivre*. Espacio que luego de los largos meses de invierno se vuelca en las calles para convertirse en un enorme parque de diversiones y que gasta las semanas festival tras festival. Así se vende en el mercado de las excursiones. ¿Así la viven sus habitantes? La intimidad se pierde y la vida se desarrolla en el exterior. Fiesta interminable: festival de jazz, concurso internacional de fuegos artificiales, feria internacional de la gastronomía, festival de la risa, la muestra internacional de cine más grande del mundo. Espacio donde cada grupo encuentra un resquicio para expresarse.

¿Por qué convertirla casi en una suerte de caleidoscópico parque temático? ¿Qué vacío se quiere llenar a través de esta interminable serie de presentaciones de cantantes, actores, películas, cómicos, músicos? Tal vez el vacío subyacente a lo que se llamaría canadiense en esencia: esa contradicción viviente que es el multiculturalismo asumido como el derecho a la diferencia como definición. La ciudad en

verano, llena de actividades culturales —tanto de alta cultura como de cultura popular— se erige como una construcción discursiva articulada alrededor de este vacío. Y el lugar y el no lugar diluyen sus límites, mientras la marea de actividades los superpone hasta casi convertirlos en todo.

La ciudad se ofrece como espacio turístico para todos: los de dentro y los de fuera. Así, la vida toma forma como una constelación articulada de fragmentos de diversión. Así, todos participan del mismo Montreal: el de los cafés-terraza donde hasta los habitantes son turistas y deambulan por las calles como si anduvieran de paso. Mientras el extranjero pasea con un mapa por una ciudad esquematizada, de sitios de interés marcados con puntos y tarjetas postales que intentan retratar no sólo éstos sino también a la población local que, en el retrato, resulta una fauna folclórica, la voz en off de una mujer se pregunta si caminar la ciudad permite al extraño conocer a sus habitantes, comprender la problemática del pueblo que ha decidido echar raíces en ella.

Sin embargo, al convertir las calles en teatros, hasta los que tienen sus raíces en ella transforman su actitud. Todo es lúdico. En el no lugar, dos realidades complementarias y distintas conviven; son espacios constituidos en relación con ciertos fines (transporte, comercio, ocio) y la relación que los individuos mantienen con estos espacios. Al funcionar las calles como un gran parque de diversiones, la ciudad se transforma en un no lugar: “los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismos y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria”.¹⁶

Sin embargo, la voz en off va abandonando el tono de guía de turistas al invitar al viajero a observar a la gente y a transformar el no lugar en un espacio; es decir, en un lugar practicado, el cruce de elementos en movimiento. Los caminantes, dice Augé, transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo o, me atrevería a agregar, en no lugar por la industria turística.

La voz, entonces, elabora una reflexión sobre lo que significa emigrar; estar no sólo de paso, sino llegar para ya no partir más; establecerse; dejar otra ciudad con su vida, sus habitantes y sus tradiciones detrás. Porque cuando la ciudad seduce, existe la tentación de quedarse. Es entonces cuando el viajero se ve confrontado consigo mismo y eso se vuelve posible únicamente cuando, en medio de la muchedumbre, reconoce una cara (la de la vista de aduanas) que le sonríe y, entonces, recuerda otra, parte de su pasado, que se quedó en aquella ciudad.

Y, sin embargo, la imagen que se retrata, captando el bullicio del festival, sigue siendo una ciudad ficticia, una ilusión, una suerte de escenografía. Por eso, en ella sólo se puede estar de paso; porque es la ciudad como no lugar y no como ámbito de vida.

¹⁶ *Ibid.*, 94.

Viajar al no lugar

Como si la posición del espectador constituyese lo esencial del espectáculo [...], el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo. Muchos folletos turísticos sugieren un desvío de ese tipo, una vuelta de la mirada como ésa, al proponer por anticipado al aficionado a los viajes la imagen de rostros curiosos o contemplativos, solitarios o reunidos, que escrutan el infinito del océano, la cadena circular de montañas nevadas o la línea de fuga de un horizonte urbano erizado de rascacielos. Su imagen, en suma, su imagen anticipada, que no habla más que de él, pero lleva otro nombre (*de ciudad*). El espacio del viajero, sería así, el arquetipo del no lugar.¹⁷

La experiencia de los dos protagonistas masculinos de Egoyan tiene que ver con la asunción de una identidad determinada por el lugar en que cada uno decide situarse. Cada uno construirá su relato acerca del lugar como un conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden en el espacio y animará estos lugares desde su experiencia existencial.

En ninguno de los dos casos, la ciudad canadiense se filma como lugar antropológico: lugar del sentido inscrito y simbolizado, del sentido puesto en práctica; el lugar se anima y los recorridos se efectúan en contraste con otros. Sin embargo, el contraste se concreta en la descripción del movimiento de los personajes, en los recorridos que efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que los caracteriza.

En los dos casos, los protagonistas son pasajeros que llevan un destino definido, de ida y vuelta; por el contrario de los personajes femeninos, que vagan por el camino y van enriqueciéndose con el paisaje.

Sin embargo, ambas películas son relatos de espacio, relatos que atraviesan y organizan los lugares que los protagonistas visitan y nos permiten, en tanto espectadores, reconocer en esos relatos de viaje lo que significa reconocer un espacio que, a fuerza de distancia, se ha vuelto lejano y extraño.

El viaje que, en estos casos, funciona como una posibilidad de encuentro con una identidad no sólo personal sino también colectiva. Los lugares retratados, en tanto espacios (práctica de los lugares), producen un efecto de un doble desplazamiento que nosotros podemos recuperar al final de cada una de las películas: del viajero y de los paisajes de los que sólo se aprecian vistas parciales, instantáneas, “sumadas y mezcladas en su memoria y, literalmente, recompuestas en el relato que hace de ellas o en el encadenamiento de las diapositivas que, a la vuelta, comenta obligatoriamente en su entorno. [...] El viaje [...] construye una relación ficticia entre mirada y paisaje”.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, 86.

¹⁸ *Ibid.*

El movimiento, la coexistencia de los mundos, la experiencia combinada del lugar antropológico con la del no lugar hacen que ambos protagonistas masculinos experimenten una forma de soledad. Su peregrinaje, el itinerario que conduce a un lugar de sentido único, adquiere, de formas muy distintas en cada uno, un valor iniciático.

Explica Augé que la sobremodernidad, por sus características, nos empuja a los desplazamientos de la mirada, a los juegos de imágenes, a los vaciamientos de conciencia de modo sistemático, generalizado y prosaico y termina por imponer a las conciencias individuales experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas con la aparición y proliferación de no lugares.

Las contestadoras telefónicas, los hoteles, las cenas con parejas alquiladas, la preeminencia de las imágenes que terminan por suplantar la realidad, hacen que la identidad de los personajes de Egoyan sea confusa en lo individual y lo colectivo, y que las ciudades por las que caminan estén permeadas de una ambigüedad similar, porque, no son capaces de establecer un vínculo con los espacios y necesitan algún objeto intermedio que los auxilie a relacionarse con ellos. Así, pues, las ciudades-no lugares son las que se retratan. La mediación que establece el vínculo de los individuos con su entorno (ya sea una cámara ya sea una guía turística) en el espacio del no lugar pasa por las palabras, por las imágenes, hasta por los textos; palabras que poseen fuerza de evocación:

“Ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios, utopías triviales, clisés [...] la palabra no crea una separación entre la funcionalidad cotidiana y el mito perdido: crea la imagen, produce el mito y al mismo tiempo lo hace funcionar”.¹⁹

El Montreal de *En passant* y el Toronto invisible de *Calendar* de Egoyan existen por las imágenes que los evocan, como no lugares, ciudades imaginarias, utopías triviales, pero complejas, donde el mito perdido jamás es recuperable y la desolación y la soledad de los personajes, confundidos por la pérdida, crean las imágenes, producen las ciudades míticas y, al mismo tiempo, las hacen funcionar.

¹⁹ *Ibid.*, 95.